

Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti
Due Pontefici cesenati nel biĉcentenario
della Campagna d'Italia

a cura di A. Emiliani, L. Pepe, B. Dradi Maraldi

Atti del Convegno internazionale
maggio 1997

Bologna 1998



PAOLO LIVERANI

DAL PIO-CLEMENTINO AL BRACCIO NUOVO

L'arco di tempo abbracciato dai pontificati di Pio VI (1775-1799) e Pio VII (1800-1823) si colloca a cavallo di due secoli e marca un trapasso storico di rilevanza straordinaria, destinato a cambiare il volto dell'Europa.

Le ripercussioni di questi mutamenti sono chiaramente percepibili nelle istituzioni che esprimevano la cultura dell'epoca e in particolare sul Museo, sulla sua concezione e struttura. Si tratta di qualcosa di più di un generico riflesso: l'istituzione Museo, infatti, deve la sua nascita e sviluppo proprio alla temperie illuministica e neoclassica di cui rappresenta un'espressione tipica, particolarmente sensibile ai mutamenti dell'atmosfera culturale.

Più specificamente va sottolineato il ruolo che l'antichità svolge in questo periodo. L'antichità appare suscettibile di utilizzo ideologico in maniera più evidente di altri aspetti della cultura dell'epoca. Essa può essere caricata di significati politici di segno opposto: dalla giustificazione del potere di chi governa alla legittimazione di un'utopia rivoluzionaria. Può sembrare contraddittorio, ma in un certo senso – soprattutto alla fine del Settecento – lo studio dell'antichità incarna lo spirito della modernità.

Le dinamiche evolutive e le contraddizioni insite in questo processo emergono facilmente se si prendono in esame alcuni casi concreti, che rappresentano la museografia di questo periodo nella Roma pontificia. Si esamineranno qui di seguito in maniera sintetica tre sezioni delle collezioni di scultura classica dei Musei Vaticani, che si sono formate una dopo l'altra sotto i due pontefici a cui il convegno è dedicato: parlo del Museo Pio-Clementino, del Museo Chiaramonti e del Braccio Nuovo.

Il Museo Pio-Clementino nasce dal ceppo più antico della collezione vaticana di antichità. Essa si era sviluppata inizialmente nel Cortile delle Statue a partire dal 1506, anno della scoperta del Laocoonte, ampliandosi al Cortile di Belvedere¹. L'accresci-

¹ A. Michaelis, *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 1890, pp. 5-72; J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954; H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970; G. Daltrop, *Zur Aufstellung antiker Statuen in der Villetta di Belvedere des Vatikan*, in *Boreas* 6, 1983, pp. 217-232; U. Geese, *Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, in H. Beck - D. Blume (a cura di), *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt 1985, pp. 24-50; G. Daltrop, *Antike Götterstatuen im Vatikan - Die vatikanisch-römische Tradition der klassischen Archäologie. Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel XXII*, 1987; Id., *Nascita e significato della raccolta delle statue antiche in Vaticano*, in *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, Milano 1989, pp. 111-129; A. Nesselrath, *The Imagery of the Belvedere Statue Court under Julius II and Leo X*, in *High Renaissance in the Vatican - The Age of Julius II and Leo X*, Tokyo 1993 (in giapponese, viene citato il numero di pagina del supplemento

mento della collezione si era fermato verso la metà del '500 a seguito della svolta controriformistica e addirittura Pio V ne aveva disperso la maggior parte, conservando solo le opere più famose del Cortile delle Statue e quelle inserite nell'architettura del Casino di Pio IV.

All'inizio del Settecento, con Clemente XI (1700-1721), era ripreso l'interesse antiquario. Viene costituito allora il "Museo Ecclesiastico" a opera del sacerdote veronese Francesco Bianchini², persona dagli interessi estremamente vasti. Storico, astronomo, diplomatico, teneva i contatti con l'intelligenza europea, corrispondeva con Newton e Leibniz. Il nuovo museo, però, ebbe vita breve – nel 1716 la sua vicenda poteva già dirsi sostanzialmente conclusa – a causa delle difficoltà finanziarie e del delicato momento politico, ma è assai interessante perché costituisce lo sviluppo della migliore erudizione storico-antiquaria seicentesca. Esso era concepito con finalità didattiche e apologetiche per illustrare la storia della chiesa primitiva, con particolare attenzione agli aspetti cronologici, con sconfinamenti nell'età medioevale e senza nessuna concessione al valore estetico dei monumenti esposti, ma piuttosto accordando grande importanza ai documenti epigrafici. Si trattava di una museografia vicina a quella di un altro illustre veronese contemporaneo, Scipione Maffei, che negli stessi anni allestisce il lapidario di Verona (a partire dal 1716) e il museo universitario di Torino (a partire dal 1723)³. Si potrebbe ricordare ancora a Firenze la collezione formata da Filippo Buonarroti⁴, mentre a Roma il Museo Capitolino, ordinato dal Capponi a partire dal 1734, non sembra distaccarsi molto da questa stessa visione, pur se composto essenzialmente di monumenti figurati.

Il nuovo Museo Vaticano⁵ segue invece un indirizzo differente. Questo fatto non è particolarmente evidente nelle realizzazioni dell'introverso Clemente XIV, che si limita ad ampliare il nucleo originario della collezione. Egli infatti trasforma il Cortile delle Statue mediante un porticato nell'attuale Cortile Ottagono e dà destinazione museale ai locali adiacenti senza però stravolgere l'impostazione preesistente.

La frattura con la tradizione è invece chiara con Pio VI. Egli non esita a demolire

con i testi in inglese, 1994), pp. 52-55; P. Liverani, *Geschichte des Cortile Ottagono im Belvedere*, in AA.VV., *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II*, Berlin-New York 1997, pp. v-xv. Fondamentali i contributi al convegno Internazionale: *Il Cortile delle Statue nel Belvedere* (Roma 21-23 ott. 1992), in corso di stampa; in particolare per il programma originario cfr. A. Nesselrath, *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*.

² Bibl. Capitolare di Verona, fondo Bianchini cod. CCCLXIV; C. Hülsen, *Il "Museo Ecclesiastico" di Clemente XI Albani*, in "Bollettino della Commissione comunale di archeologia di Roma", XVIII 1890, pp. 260-277; F. Uglietti, *Un erudito veronese alle soglie del Settecento, Mons. Francesco Bianchini 1662-1729*, Verona 1986, pp. 61-63; P. Liverani, *op. cit.*, pp. VIII-IX; K. Werner, *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*, Città del Vaticano 1997, pp. 43-54.

³ AA.VV., *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Verona 1982.

⁴ S. Corsi, *Casa Buonarroti. La collezione archeologica*, Milano - Firenze 1997, pp. 16-20.

⁵ Trascuro qui le collezioni della Biblioteca Apostolica Vaticana e la costituzione del "Museo Cristiano" (1757) di Benedetto XIV su cui cfr. G. Morello, *Il Museo "Cristiano" di Benedetto XIV*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", II, 1981, pp. 53-89.

la cappella affrescata dal Mantegna per dare simmetria alla Galleria delle Statue⁶, realizza *ex novo* enormi sale d'esposizione, inverte il percorso di visita. Esso non inizia più dal *Corridore della libreria*⁷ per avere il suo baricentro nel Cortile delle Statue: il nuovo percorso s'apre invece dal lato opposto con la Scala Simonetti, che introduce sulla grandiosa prospettiva della Sala a Croce Greca in cui troneggiano i sarcofagi imperiali di Sant'Elena e di Costanza. Di qui un monumentale portone, sostenuto dai telamoni egittizzanti di Villa Adriana, introduce in una sorta di Pantheon, la Sala Rotonda, dove il nuovo perno del percorso si ha nella vasca di porfido tolta al vecchio Cortile delle Statue⁸.

Sul piano delle scelte collezionistiche il riferimento seguito da Giovanni Battista Visconti e dal figlio Ennio Quirino non è più la linea Bianchini-Maffei, ma quella che chiamerei Albani-Winckelmann.

Facciamo un passo indietro. Il Winckelmann, una volta arrivato a Roma nel 1755, s'era imposto fondando la storia dell'arte antica su basi non più solo filologiche, ma soprattutto estetiche. In questo egli si poneva in antitesi con l'erudizione del Seicento e della prima metà del Settecento, che gli appariva frammentaria e farraginosa, e capovolgeva il rapporto tra storia e arte a tutto vantaggio di quest'ultima. A Roma era divenuto subito consulente del cardinal Albani, che iniziò la costruzione della famosa villa sulla via Salaria e la costituzione della sua seconda collezione di sculture.

Winckelmann e Albani hanno caratteri e intendimenti assolutamente differenti. Albani si fa consigliare dall'esperto tedesco, ma poi si comporta in maniera del tutto personale, secondo le esigenze tradizionali della nobiltà romana⁹. I busti della sua collezione sono generalmente corredati da iscrizioni che forniscono con generosità identificazioni quasi sempre prive motivazioni filologiche. L'interesse astratto per l'evoluzione dell'arte nelle sue varie fasi, secondo la periodizzazione del Winckelmann, non sembra essere alla base né delle sue scelte collezionistiche, né dei criteri per la sistemazione delle sculture negli spazi della villa. D'altra parte non risulta che Winckelmann abbia provato interesse per un criterio museografico particolare. Il dialogo tra le sculture e l'architettura della villa è qualcosa che esula dai suoi interessi. Egli invece analizza ogni opera in sé per inquadrarla nel suo schema filologico e storico, per trovare conferme alle sue intuizioni estetiche. È in fondo in sintonia con il gusto che traspare pochi anni più tardi nella moda di visitare a lume di torcia il Museo Pio-Clementino, per vedere le sculture isolate dal loro contesto illuminarsi di effetti imprevisi al guizzo della fiamma.

⁶ C. Pietrangeli, *Mantegna in Vaticano*, in "L'Urbe", XXIV.6, 1961, pp. 1-7 (ristampato in *Scritti Scelti*, Roma 1995, pp. 381-384).

⁷ Si tratta del braccio occupato attualmente dalla Galleria Lapidaria e dal Museo Chiaramonti.

⁸ C.P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996, p. 51.

⁹ A. Allroggen-Bedel, *Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns*, in H. Beck - P.C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Frankfurter Forschungen zur Kunst* 10, 1982, pp. 301-380, specialmente 328 ss.; P. Liverani, *La situazione delle collezioni di antichità a Roma nel XVIII sec.*, Atti del Colloquio, *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jh. als Ausdruck einer europäischen Identität*, (Düsseldorf, 8-10 febb. 1996), in corso di stampa.

Se dunque l'archeologia come storia dell'arte antica nasce grazie al Winckelmann, egli da solo non può essere considerato padre della museografia settecentesca. Determinante è invece da un lato la "libera interpretazione" museografica che delle teorie winckelmanniane dà il cardinale Albani, dall'altro proprio la realizzazione del Museo Pio-Clementino.

Mancava fino ad allora, nella tipologia architettonica, la forma-museo. Precedentemente le collezioni erano state di natura privata, anche se aperte agli artisti, agli studiosi e ai turisti di alto lignaggio. Si aveva dunque l'antichità come decorazione del palazzo o della villa nobiliare. Il Museo Capitolino, primo museo pubblico di antichità, era stato realizzato adattando una struttura preesistente e i primi interventi di Clemente XIV si erano mossi su questa stessa linea. Ora, invece, con il museo di Pio VI il problema viene posto agli architetti che si susseguono nella progettazione e nella direzione dei lavori. Il Dori, il Simonetti e il Camporesi cercano la soluzione ispirandosi – come è noto – a precedenti romani: alle aule termali, al Pantheon, etc. Il contenuto – la scultura antica – doveva essere ambientato in un contenitore anch'esso "all'antica".

Simili scelte, però, non sembrano dovute unicamente a questi architetti, che in fondo non sono personaggi di prima grandezza nel panorama dell'epoca. Il recente studio del Consoli¹⁰ evidenzia come sia possibile leggere in filigrana nel progetto un intervento di consulenza e d'indirizzo puntuale e deciso da parte di un personaggio di notevole cultura archeologica e di evidente autorità. Questa "musa archeologica" non può essere altri che Giovanni Battista Visconti, il direttore del nuovo museo. La spia della sua presenza si rileva soprattutto in alcuni salti di qualità e coerenza esistenti tra le scelte tipologiche d'impianto, frutto di una conoscenza affinata dei prototipi classici, e le soluzioni dell'alzato, di pertinenza esclusiva dell'architetto dove risaltano incertezze e debolezze.

Se analizziamo il significato delle scelte museografiche del Pio-Clementino, si evidenzia la compresenza di elementi in qualche misura contraddittori o comunque discordi. Accanto ad aspetti assolutamente tradizionali, si affacciano infatti tratti di notevole modernità. Il capovolgimento del percorso museale, per esempio, è espressione del fatto che la visita non parte più dagli appartamenti pontifici, ma ha un suo ingresso per il pubblico, dal carattere decisamente monumentale e indipendente. Ciò sottolinea il carattere non più privato, ma – appunto – pubblico della collezione.

A prima vista ciò appare come una frattura con la tradizione del collezionismo pontificio rinascimentale, ma a un esame più sottile questo legame si dimostra riaffermato per altra via. L'importanza accordata all'antichità da Pio VI è legata alla sua capacità di legittimare l'autorità pontificia. Questo è chiaro, per esempio, nel programma decorativo dei chiaroscuri dipinti sulla volta dell'attuale Galleria degli Arazzi, dove le virtù degli imperatori antichi vengono presentate come modello e confronto per l'opera del

¹⁰ P. Liverani, *The Museo Pio-Clementino at the Time of the Grand Tour, The British School at Rome Art History Series 1*, in corso di stampa.

pontefice regnante¹¹. Tale legittimazione non avviene, o non avviene sempre, per riferimento diretto all'evo antico, ma attraverso il filtro e la mediazione rinascimentale. L'accrescimento del museo rimanda infatti al periodo dei grandi papi collezionisti e mecenati, Giulio II e Leone X¹². Altro evidente modello in questo senso è Sisto V. con il quale Pio VI gareggia nell'erezione di obelischi nelle piazze di Roma. A fronte dei quattro eretti da papa Peretti nei suoi cinque anni di pontificato, egli infatti può vantare altri tre¹³. Perfino nelle scelte architettoniche delle nuove sale del museo soffia un'aria di eclettismo, che allude alla tradizione rinascimentale tanto che si è parlato di stilemi "neo-cinquecenteschi"¹⁴. Il tentativo è dunque quello di far rivivere l'età dell'oro di un ormai irrecuperabile Rinascimento.

La dialettica tra anelito di novità e nostalgia del passato crea un intreccio complesso, che non permette di etichettare i vari episodi in modo univoco e semplicistico. Piuttosto è necessario esaminarne le sfaccettature e i nessi imprevedibili con attenzione a fattori solo apparentemente scontati. Le nuove sale del museo Pio-Clementino, s'è detto, citano architetture romane e giungono a riutilizzare elementi antichi. Le pitture delle volte, per esempio quelle della Sala delle Muse o del Gabinetto delle Maschere, illustrano allegorie tratte dalla mitologia antica nello sforzo di ricostruire un'antichità "di sintesi".

Va ricordato un ulteriore elemento impiegato per la prima volta e la cui novità forse non è stata finora apprezzata a sufficienza. Alludo alla presenza dei grandi mosaici distaccati dai monumenti antichi e inseriti nel pavimento del museo. Se si esclude il distacco del mosaico Barberini di Palestrina nel 1640, fino ad allora non era stata tentata un'operazione di tale arditezza. Si conoscevano piccoli brani musivi ritagliati come quadretti ed esposti sulle pareti, secondo un uso non troppo lontano da quello degli antichi emblemata musivi. Non si era arrivati a pavimentare un'intera sala, affrontando i costi, le difficoltà tecniche e gli imprevisti a cui si va incontro quando per esempio si deve scavare, distaccare, ricomporre nella Sala Rotonda, integrare e adattare un elemento così delicato come il mosaico delle Terme di Otricoli¹⁵.

La fioritura di imprese di tale grandiosità è resa possibile dalla presenza a Roma di una scuola di mosaicisti che, formatasi nello Studio vaticano del Mosaico, in quegli anni sta sviluppando la tecnica del microscopico e lezioso mosaico minuto. Anche il pubblico che gode di queste due manifestazioni dell'arte musiva, apparentemente l'una agli antipodi dell'altra, è lo stesso. Si tratta dello sciame cosmopolita dei nobili e degli esponenti della cultura europea che partecipano al Grand Tour, nelle sue molteplici va-

¹¹ O. Michiel, *"Exempla virtutis" à la gloire de Pio VI*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", III, 1982, pp. 105-141.

¹² G.P. Consoli, *op. cit.*, pp. 17-25.

¹³ C. D'Onofrio, *Obelischi di Roma*, Roma 1993 (III ed.), pp. 339-402; G.P. Consoli, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ C.L. Frommel, *Il Museo Pio-Clementino*, in *Roma e la nascita del museo moderno nel XVIII sec.*, Atti del convegno, in corso di stampa; G.P. Consoli, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ K. Werner, *op. cit.*, pp. 147-171.

rianti nazionali. Così come sperimenta, grazie alla visita del Pio-Clementino, una *full-immersion* nella classicità, una sorta di antichità virtuale, la cui illusoria realtà si può misurare addirittura camminandovi sopra, nello stesso modo questo pubblico riporta indietro come souvenir tabacchiere e monili realizzati in micromosaico con soggetti presi dai monumenti romani, una miscela di tradizione antica e di innovazione accuratamente pubblicizzata.

Resta infine da evidenziare l'aspetto più moderno di tutta la politica culturale di Pio VI. L'antichità e, più in particolare, il museo che ne accoglie le testimonianze appare come un luogo laico. L'antichità, infatti, è eminentemente quella pagana, capace di creare forme artistiche che costituiscono un ideale di bellezza e una fonte di ispirazione per l'arte e la cultura contemporanea. L'antichità cristiana, invece, è studiata attraverso i suoi documenti e monumenti con passione storico-antiquaria, ma i suoi parametri estetici sono condizionati da una concezione che considera decadenti le sue prime manifestazioni artistiche, secondo una prospettiva che non può fare a meno di richiamare il Gibson.

Sembra perciò naturale utilizzare per il museo monumenti tratti dalle chiese di Roma e dello stato pontificio, riportando alla loro connotazione "pagana" elementi cristianizzati. Tra i numerosi esempi basti citare i più eclatanti: il caso della cattedra episcopale della basilica di S. Marco, che ritorna ad essere la cassa di una biga di marmo, e quello della nicchia marmorea del primo secolo da Todi, già utilizzata come altare, a cui viene scalpellata via la croce, che era stata scolpita nel Rinascimento¹⁶. Anche qui, d'altronde, si aveva l'esempio di pontefici come Clemente XI che, per riportare all'aspetto originario il Pantheon, aveva smontato la pergola paleocristiana dell'altar maggiore portandone le colonne di porfido in Vaticano e destinandole alla decorazione del Cortile delle Statue¹⁷.

La laicità del luogo permette di aggirare le difficoltà dell'etichetta e di accogliere esponenti della cultura e della nobiltà europea anche quando le relazioni politiche tra lo stato pontificio e la nazione da cui proviene il visitatore sono difficili o, infine, quando ci siano diversità confessionali. In questo senso è esemplare il caso, ben noto, dell'incontro tra Gustavo III di Svezia – re protestante – e Pio VI, che nel 1784 non avviene a corte, ma piuttosto su un terreno neutro: nel Museo Pio-Clementino appunto. La visita del re e del pontefice fece epoca e fu commemorata oltre che nei giornali dell'epoca e in due quadri di Bénigne Gagnereaux, anche in un rilievo bronzeo e in una pittura murale, entrambi nella Biblioteca Vaticana¹⁸.

Si può osservare come sia sintomo curioso della temperie culturale dell'epoca il fatto

¹⁶ P. Liverani, *op. cit.*

¹⁷ A. Michaelis, *op. cit.*, p. 53 (con bibliografia anteriore); S. Pasquali, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 15-20, 1990-92, pp. 782, 787-788, note 40-41; Ed., *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996, p. 41.

¹⁸ C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985, pp. 74 e nota 27, figg. 63, 72, p. 127 nota 74; P. Lamers, in *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London 1996, pp. 80-82 n. 38, con bibliografia.

che un'analoga funzione laicizzante viene attribuita al museo alcuni anni più tardi anche in un contesto politico diametralmente opposto. Immediatamente dopo la rivoluzione francese, infatti, tutto ciò che in Francia ricorda l'Ancien Régime è a rischio di distruzione, anche le opere d'arte. La loro salvezza si avrà attraverso una sterilizzazione che, separandole dal contesto originario e immettendole nei musei, ne fa dimenticare i significati politici e religiosi sotto il peso del loro valore artistico¹⁹.

Ma torniamo a Roma. Nel 1797 il trattato di Tolentino ferisce violentemente questo clima. Il tentativo di una giustificazione dell'autorità temporale pontificia mediante il richiamo agli *exempla virtutis* degli imperatori antichi mostra tutta la sua fragilità quando viene a scontrarsi con un reale imperialismo, quello francese.

Napoleone – una volta divenuto imperatore – si impossessa a fini propagandistici dell'armamentario archeologico sviluppato nell'ultima metà del XVIII secolo. Il museo parigino, enormemente aumentato dai sequestri di tutta Europa, assume il nome programmatico di Musée Napoléon. Ennio Quirino Visconti diventa l'archeologo di fiducia dell'imperatore, che gli mette a disposizione mezzi eccezionali perché possa realizzare la sua fondamentale *Iconografia greca e romana*. Inoltre le logiche interne di un sistema di tipo imperiale spingono Bonaparte ad adottare, talvolta inconsciamente, gli strumenti e gli stilemi più classici della propaganda imperiale romana. Nella ritrattistica celebrativa, per esempio, è evidente l'adozione di uno stile che rigetta gli umori romantici dei primi ritratti risalenti alla campagna d'Italia – quando l'imperatore era solo un generale agli ordini del Direttorio – per approdare a un gelido classicismo²⁰. Si tratta dello stesso processo che porta Augusto, una volta consolidato il suo potere, a trasformare il suo ritratto ufficiale abbandonando il tipo Azio, impregnato ancora di sensibilità ellenistica, per elaborare il tipo Prima Porta, programmaticamente classicista. Il rivoluzionario, una volta raggiunto il successo, si atteggia necessariamente a restauratore della tradizione. Allo stesso modo Napoleone si trova a favorire il culto di un improbabile san Napoleone²¹, per creare un doppio spirituale da proporre alla pietà popolare. Certamente egli agiva ignaro del fatto che Augusto si era mosso nella stessa maniera istituendo la venerazione del *Genius Augusti*, innestata nel culto popolare dei Lari compitali rivitalizzato per l'occasione.

A Roma non entra in crisi solo la tendenza tradizionalista di Pio VI, quella cioè dell'autocelebrazione per mezzo dell'antiquaria. Anche la concezione di un'antichità intesa come spazio neutro e laico viene ferita profondamente. La sua neutralità viene semplicemente annullata mediante il sequestro *manu militari* delle opere maggiori dei musei romani, pubblici e privati. Non è più possibile rimaner neutrali: anche il Laoco-

¹⁹ R. Schaer, *Il Museo. Tempio della memoria*, Milano 1996 (trad. italiana), pp. 51-57. L'autore di questo manuale per tanti versi pregevole, è peraltro attento a dimenticare nella sua trattazione tutti gli esempi museografici italiani e in particolare romani, adagiandosi in un francocentrismo davvero notevole.

²⁰ Cfr. G. Hubert, *Premières portraits italiens du général Bonaparte: hypothèses et réalités*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, Atti del convegno internazionale (Tolentino, 18-21 settembre 1997), in corso di stampa.

²¹ R. Argenziano, *S. Napoleone e le reliquie napoleoniche della collezione Demidoff*, ibid.

onte deve schierarsi. La laicità del museo è asservita a un nuovo culto dall'esaltazione ideologica della dea ragione e della libertà rivoluzionaria. La caratteristica del museo inteso come area franca, come luogo d'incontro tra identità differenti, necessariamente viene meno e di conseguenza negli acquerelli e nelle incisioni dell'Ottocento non si trova più quella varia umanità, quelle scene di genere che affollavano con nobili, popolani, turchi e turisti esotici le sale dei musei romani nei disegni del secolo precedente²².

Salito al soglio pontificio in un momento così critico, Pio VII prende decisi provvedimenti, confermando la centralità della politica culturale nell'azione pontificia di governo. Richiamo solo rapidamente l'editto del 1801 e il chirografo del 1802, che regolamentano rigidamente l'esportazione di opere d'arte e gli scavi di antichità, censiscono le collezioni private e il mercato antiquario e stabiliscono un finanziamento stabile per le collezioni pubbliche.

Pio VII tenta anche di rivitalizzare il Museo Pio-Clementino²³, la cui visita doveva essere desolante per le macroscopiche mancanze a stento tamponate mediante i calchi realizzati in gran fretta prima di consegnare le opere ai Francesi. I primi importanti acquisti non sembrano seguire un progetto particolare. Entrano nel museo, per salvarli dall'esportazione, due rilievi e il colossale Augusto della collezione Mattei²⁴, ma quest'ultimo sarà esposto solo nel 1824, dopo la morte del pontefice. Nello stesso 1802 viene acquistato il Tiberio seduto da Priverno²⁵, nonché i due pugilatori Creugante e Damosseno e la statua del Perseo del Canova, intesa come sostituto dell'Apollo del Belvedere.

Presto si procede invece a una serie di acquisti sistematici dal mercato antiquario romano: tra il 1802 e il 1808 entrano nel museo più di un migliaio di pezzi tra statue, busti e rilievi, a cui si aggiungono alcune sculture già presenti nei magazzini, il dono del Canova di un'ottantina di are della collezione Giustiniani, sedici sculture trasferite dai giardini del Quirinale, nonché un consistente nucleo di una collezione romana minore, quella dei Lancellotti. Quasi tutto questo materiale fu sistemato nella metà settentrionale del *Corridore della Libreria*, quella più prossima al Pio-Clementino, facendo slittare la collezione epigrafica nella sua attuale collocazione.

La sistemazione di questo imponente numero di sculture dà origine al museo che prende nome dalla famiglia del pontefice. Raramente esso è stato analizzato da un punto di vista museografico, forse perché la prima impressione è ambivalente: oscilla tra

²² Cfr. per esempio l'acquerello di J. Sablet, raffigurante la "Stanza dei Fiumi": I. Bignamini, *op. cit.* p. 245, n. 197.

²³ Per l'attività di Pio VII nei primi anni dell'800 cfr. P. Liverani, *L'evoluzione della collezione vaticana di antichità tra il Trattato di Tolentino e il Congresso di Vienna*, in *Ideologie e patrimonio*, cit., in corso di stampa.

²⁴ E. Schröter, *Der Kolossalkopf «Alexanders des Großen» im Cortile della Pigna und andere antiken der Villa Mattei im Vatikan*, in *Pantheon* LI, 1993, pp. 101-128; P. Liverani, *Testa colossale di Augusto della collezione Mattei: restauro e rilettura*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XIV, 1994, pp. 39-52. Per i rilievi cfr. W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums* II, Berlin 1908, p. 94, n. 38, tav. 10; p. 142, n. 55, tav. 7.

²⁵ W. Amelung, *op. cit.*, I, 1903, p. 632, n. 494, tav. 67; I. Bignamini, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XVI, 1996, p. 385.

lo stupore per il prodigioso numero di opere raccolte in un così breve periodo e il senso di una certa ripetitività, che nasce dallo scarno allineamento delle opere lungo le pareti, divise in specchiature che alternano meccanicamente un gruppo di tre statue maggiori a due ordini di teste e ritratti disposti su mensole.

In effetti questa ambivalenza è significativa ed è strutturalmente legata alla sua nascita. È infatti evidente la volontà di Pio VII di mostrare che il Museo Vaticano manteneva la sua attrattiva nonostante i sequestri francesi e poteva ricostruire le sue ricchezze. Tale intendimento traspariva già solo dai nomi con cui venivano indicate le sezioni del museo. Le collezioni di antichità, infatti, avevano due curatori: Tommaso Massi era Custode del «Museo Vecchio», ossia del Pio-Clementino, al fratello Pietro Angelo, invece, andava la responsabilità del «Museo Nuovo», cioè del Chiaramonti²⁶.

I due musei venivano dunque posti sullo stesso piano il che, se si bada al numero delle opere, aveva certamente un buon fondamento. Il livello delle sculture del Museo Chiaramonti, però, era mediamente inferiore, anche se si tiene conto del fatto che nel 1808 vi si trovavano sculture molto più notevoli di quelle che vi si vedono oggi poiché nel 1822 le statue e i busti migliori migrarono nella nuova ala del Braccio Nuovo. Inoltre la maggior parte dei bustini di restauro su cui erano esposte le teste erano ancora in gesso: saranno sostituiti solo negli anni 1819-1824 per opera di Michele Ilari²⁷. L'architettura infine era decisamente più povera: basti pensare al pavimento di mattoni – l'attuale in marmo risale al 1910 – che non poteva competere con i fastosi mosaici romani policromi che pavimentavano il Pio-Clementino.

I motivi di questa museografia «spartana» sono in buona parte dettati da preoccupazioni economiche e dalla fretta. Si voleva presentare al più presto la nuova ala del museo e l'esigenza di darle risonanza nel mondo della cultura traspare dalla tempestività con cui viene stampato il primo volume del catalogo scientifico, pubblicato nello stesso anno dell'inaugurazione con ricchezza di incisioni paragonabili per lusso ai volumi *in-folio* che illustravano il Pio-Clementino, di cui viene esplicitamente considerato una continuazione²⁸.

Sarebbe tuttavia sbagliato fermarsi a questo livello d'analisi e liquidare il Chiaramonti, considerandolo come una sorta di magazzino. Non si spiegherebbe, infatti, il perché l'aspetto di tale museo rimase sostanzialmente invariato in epoca successiva, quando le condizioni politiche ed economiche sarebbero migliorate e avrebbero permesso addirittura l'erezione del lussuoso Braccio Nuovo.

Non si possono infatti passare sotto silenzio i fermenti di un modo diverso di considerare l'antichità e la sua conservazione. Morto Giovanni Battista Visconti e emigrato in Francia il figlio Ennio Quirino appaiono sulla scena nuovi personaggi. In questo ambito il provvedimento di maggiore rilievo è la nomina di Antonio Canova, che nel 1802

²⁶ M.A. De Angelis, in «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», XIII, 1993, p. 82.

²⁷ Archivio Segreto Vaticano, Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria 1456-1458. Su Michele Ilari cfr. H. Honour, *Il Palazzo del Quirinale* I, Roma 1989, p. 174; G. Sica, *ibid.* II, p. 71; P. Liverani, in «BollArte», 83, 1994, p. 25, nota 44.

²⁸ F.A. Visconti - G.A. Guattani, *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino da N.S. Pio VII*, Roma 1808, p. VII.

diventa Ispettore Generale delle Belle Arti a vita. L'anno precedente era stato nominato Commissario alle Antichità l'abate Carlo Fea²⁹. Uomo di eccezionale cultura antiquaria e giuridica, attento alle principali novità culturali in ambito internazionale, sarà il primo editore italiano delle opere del Winckelmann e l'ispiratore della legislazione di tutela del patrimonio artistico e archeologico. La stesura del Chirografo del 1802 e, successivamente, dell'editto Pacca del 1820 si deve in buona parte a lui, che tenne in gran conto l'impostazione metodologica delle famose *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie* di Antoine Quatremère de Quincy.

Il Fea sostenne in modo agguerrito e straordinariamente tenace una visione attenta ai monumenti quanto e più che alle opere d'arte che potevano essere messe alla luce con gli scavi. Si scagliò contro i vari Jenkins e Hamilton, da lui definiti "frugatori nascuti", e, una volta che l'editto del 1801 aveva revocato tutte le licenze di scavo, condusse una battaglia con il pittore inglese Fagan, seguace dello Hamilton, che avrebbe voluto continuare a scavare a Ostia³⁰. Al posto degli scavi privati impiantò a Ostia scavi camerali, probabilmente con l'intenzione di realizzare una sorta di Pompei pontificia.

Nonostante l'attenzione che – come s'è detto – riservava alle opere del Winckelmann, il Fea aveva una formazione più antiquaria che estetica. Pubblicherà un'infinità di opere su monumenti e iscrizioni, ma nemmeno una su opere figurative. Non si tratta di un caso isolato: si assiste infatti in quegli anni a un recupero della tradizione antiquaria con un'impostazione più organica e strutturata. Parallelamente all'istituzione del Chiaramonti, infatti, viene arricchita e riordinata anche la raccolta epigrafica, ospitata nella Galleria Lapidaria, nello stesso braccio cioè del Chiaramonti. In questo spazio il Marini suddividerà i documenti iscritti secondo una tipologia che sarà ancora utilizzata dal Mommsen nell'impostazione del *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

Anche i documenti figurati partecipano di questa attenzione: si può ricordare che lo studio moderno della ritrattistica nasce in quegli anni su base tipologica, grazie alla prodigiosa erudizione di Ennio Quirino Visconti, e non è forse un caso che il Chiaramonti sia una delle collezioni più adatte a studiare il ritratto romano. Infine anche l'architettura è in qualche modo presente nel nuovo museo: le mensole che reggono i busti dell'ordine inferiore, infatti, sono realizzate con cornicioni antichi.

L'attenzione didattica qui si svela in maniera peculiare: il museo appare più chiaramente di prima come luogo per la formazione dei giovani artisti, che potranno trovare nella ricchezza dei modelli spunti e ispirazioni non solo per il disegno figurativo, ma anche per quello decorativo.

Questo fatto non solo appare in filigrana nella museografia implicita del Chiaramonti, ma è esplicitamente dichiarato nell'introduzione del catalogo del nuovo mu-

²⁹ R.T. Ridley, *Xenia Antiqua*, 1992, pp. 145-149.

³⁰ I. Bignamini, *I marmi Fagan in Vaticano. La vendita del 1804 e altre acquisizioni*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XVI, 1996, pp. 331-394.

seo³¹. Si tratta di idee che vengono ripetute più volte negli anni successivi ed erano comuni a tutti gli attori principali dell'amministrazione pontificia. Nel 1816 Canova tiene la prolusione alla riapertura della Accademia Romana di Archeologia sottolineando l'importanza dell'erudizione archeologica per le arti e più o meno negli stessi anni Antonio D'Este, Direttore dei Musei Vaticani, scrive dell'importanza di "ogni più minuto frammento" per l'artista e per l'uomo di genio³².

Che il Chiaramonti, inoltre, si inserisca in un programma politico di Pio VII è pure dichiarato con chiarezza nella stessa introduzione, che ricorda i restauri del Colosseo, l'isolamento del Pantheon e degli archi di Settimio Severo e Costantino, di S. Nicola in Carcere, del tempio della Sibilla a Tivoli e perfino gli interventi al tempio del Bramante sul Gianicolo. Sono citati inoltre l'Accademia del Nudo e il conferimento di onorificenze agli accademici di S. Luca³³. Pochi anni più tardi questo programma diverrà visibile negli affreschi fatti realizzare dal Canova a decorazione delle lunette di questo museo. I soggetti illustrano proprio le benemeritenze del pontefice per le antichità, i monumenti e le belle arti³⁴. Si celebrano, tra l'altro, i restauri al Colosseo e agli arazzi di Raffaello, l'istituzione della scuola di Belle arti presso l'Accademia di S. Luca, la promulgazione delle leggi di tutela delle opere d'arte e, appunto, la fondazione del Museo Chiaramonti.

Un'ultima notazione è possibile in base a documenti che studi recenti hanno valorizzato. Del Museo Chiaramonti si sono conservati ben due inventari: il primo, del 1806, considera anche altre parti delle collezioni di antichità del Museo Vaticano, il secondo, della prima metà del 1808, è più accurato ed è dedicato solo al nuovo museo, inaugurato proprio quell'anno³⁵. La novità della cosa non va sottovalutata: del Museo Pio-Clementino, per esempio, esistevano liste di tipo inventariale, ma esse erano più che altro documenti privati di Giovanni Battista Visconti³⁶ e avevano carattere poco sistematico. Gli inventari non mancavano nemmeno nelle collezioni capitoline o in quelle private. In tutti questi casi, però, essi avevano valore di documenti patrimoniali: venivano redatti o aggiornati in occasione di testamenti, vendite, cambiamenti di consegnatario. Gli inventari del Chiaramonti hanno invece già il valore moderno di un documen-

³¹ F.A. Visconti - G.A. Guattani, *op. cit.*, p. v: "può riguardarsi [...] come una perenne scuola dell'Arte l'unione e la concatenazione di tanti esemplari che spettano alle arti del disegno, e che in Roma s'incontrano: i quali se non tutti perfetti pure sempre somministrano buoni documenti, e massime nelle Arti stesse, e danno all'Artefice l'idea della più semplice bellezza, e lo pongono quasi senza che se ne avvegga sulla più sicura strada della nobile imitazione della natura".

³² A. Canova, in *Dissertazioni dell'Accademia Romana di Archeologia* 1.1, 1821, pp. 33-34; cfr. M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Milano 1825, p. 285; M.A. De Angelis, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XIV, 1994, pp. 193-196, con citazioni da documenti inediti del D'Este.

³³ F.A. Visconti - G.A. Guattani, *op. cit.*, pp. V-VI.

³⁴ U. Hiesinger, *Canova and the Frescoes in the Galleria Chiaramonti*, in "The Burlington Magazine", CXX, 178, pp. 655-665.

³⁵ M.A. De Angelis, *Il primo allestimento del Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XIII, 1993, pp. 81-126; AA.VV., *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti*, 3, Berlin - New York 1995, pp. 7-106.

³⁶ C. Pietrangeli, *Il taccuino di Giambattista Visconti*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XV, 1995, pp. 317-334.

to istituzionale, per la gestione del museo.

Veniamo infine a esaminare il Braccio Nuovo, che costituisce il compimento dell'opera di Pio VII³⁷. L'idea di ampliare il Chiaramonti era stata già concepita dal pontefice nel 1806³⁸, ma l'occupazione francese ne aveva reso impossibile la realizzazione. Questa venne ripresa nel 1816 nell'ambito di un quadro organico di provvedimenti relativi alle antichità e alle belle arti, che teneva conto delle novità amministrative introdotte dal governo francese. Il nome stesso dichiara il rapporto di filiazione tra la vecchia e la nuova struttura: si trattava infatti del "Nuovo Braccio del Museo Chiaramonti". Alla continuità ideale e planimetrica si contrapponeva, però, una fortissima differenza di architettura e di concezione museografica.

Innanzitutto si trattava nuovamente di un museo progettato *ex novo*, dunque come era successo per le sale volute da Pio VI e contrariamente a quanto era avvenuto per il Chiaramonti, che era stato allestito adattando con il minimo sforzo una galleria preesistente. Il progetto fu affidato a Raffaele Stern, ma, come nel secolo precedente Giovanni Battista Visconti dovette svolgere una decisiva funzione di indirizzo, così ora il Canova deve ritenersi responsabile di alcune scelte di fondo.

Si osservano anche in questo periodo elementi di continuità e aperture al nuovo in stretta connessione. L'impostazione del Museo Vaticano in questi anni da un lato mantiene impostazioni winckelmanniane³⁹, dall'altro attinge a nuove fonti ed esperienze. Deriva evidentemente dalla visione della *Geschichte der Kunst des Alterthums* l'istituzione delle sezioni Egizia ed Attica. La prima, nata con l'acquisto della collezione Guidi nel 1819, fu sistemata nell'emiciclo retrostante al nicchione ligoriano, dove successivamente si sarebbe sviluppato il Museo Gregoriano Egizio. La seconda prese origine dal dono, giunto nel 1821 al pontefice, dei calchi delle sculture partenoniche da parte di Giorgio IV d'Inghilterra. I calchi furono sistemati nelle salette tra l'emiciclo e il Chiaramonti. Entrambe le sezioni si vedono celebrate in una delle lunette affrescate nello stesso Chiaramonti su commissione del Canova⁴⁰.

I modelli del Braccio Nuovo, tuttavia, vanno cercati altrove. Si è infatti giustamente sottolineato che le fonti d'ispirazione si trovano nell'architettura rivoluzionaria, che lo Stern aveva potuto conoscere di prima mano nel suo viaggio a Parigi del 1811, senza trascurare l'influsso delle idee funzionaliste, soprattutto sul problema dell'illuminazione. Per il Braccio Nuovo, infatti, si sceglie la soluzione dei lucernari che, nonostante alcune difficoltà pratiche, permette un'illuminazione dall'alto diffusa secondo una sen-

³⁷ Sul tema cfr. E. Brues, *Raffaele Stern. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte in Rom zwischen 1790 und 1830*, diss. Bonn 1958, pp. 32-102; M.A. De Angelis, *Il "Braccio Nuovo" del Museo Chiaramonti. Un prototipo di museo tra passato e futuro*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XIV, 1994, pp. 187-256.

³⁸ G. e A. D'Este, *Elenco degli oggetti esistenti nel Nuovo Braccio del Museo Chiaramonti*, Roma 1822, pp. 7-8.

³⁹ Nel Chiaramonti esse non erano particolarmente evidenti, ma sono del tutto esplicite nell'organizzazione del suo catalogo F.A. Visconti - G.A. Guattani, *op. cit.*, p. VII, che descrive le sculture a partire dal quelle egittizzanti per proseguire con le divinità dell'Olimpo greco congiungendo "gli dei ai loro seguaci" e - a differenza dei volumi di catalogo del Pio-Clementino - mischiando "le statue, i busti, i bassirilievi, per così unitariamente trattare sopra ciascun argomento".

⁴⁰ C. Pietrangeli, *op. cit.*, pp. 136-137.

sibilità che certamente doveva piacere al Canova.

L'illuminazione zenitale era stata sperimentata già nel 1788 nel Salon carré del Louvre, dove l'Accademia reale di pittura e scultura allestiva la sua "biennale". Tuttavia questa soluzione era stata presto abbandonata e nel Braccio Nuovo ha dunque un sapore di novità. A essere precisi, tuttavia, un precedente in Vaticano esisteva. Non penso tanto all'occhio centrale della cupola della Sala Rotonda – costruita tra 1778 e 1782 – poiché esso, più che da esigenze di illuminazione, era imposto dall'imitazione del Pantheon. Piuttosto si devono ricordare i quattro gabinetti angolari del Cortile Ottagono. Nel 1803 il Canova, aveva fatto murare l'arcone principale di ciascuno di essi, quello che dava sul cortile, ma non si può spiegare questa scelta con la volontà di mascherare in questa maniera la mancanza al loro interno dei capolavori della collezione. Dopo il congresso di Vienna, infatti le opere strappate a questi gabinetti – l'Apollo, l'Hermes (il cd. Antinoo) e il gruppo di Ercole con il piccolo Telefo – erano tornati nel museo, ma gli arconi non erano stati riaperti e sono stati rimossi solo una quarantina di anni fa⁴¹, nel 1956. La spiegazione della scelta canoviana va piuttosto ricercata nel suo gusto neoclassico, nella ricerca cioè di un'illuminazione diffusa proveniente dall'alto, proprio attraverso i lucernari.

Questo tipo di illuminazione sarà ricercato in molte altre realizzazioni. Anche Leo von Klenze, l'architetto di Ludwig I di Baviera, vi ricorrerà spesso. Il richiamo alla Glyptothek di Monaco, costruita esattamente negli stessi anni, è già stato segnalato⁴², ma per le scelte dell'illuminazione andrebbe richiamata, pur nella diversità dei modelli di riferimento, anche la Walhalla. Si tratta di una sorta di pantheon dello spirito tedesco costruito in forma di tempio greco in posizione dominante su un'ansa del Danubio nei pressi di Regensburg e destinato ad accogliere i ritratti di tutti i grandi personaggi del mondo tedesco⁴³. Qui l'inserzione dei lucernari era motivata da esigenze di illuminazione imprescindibili, anche al prezzo di una notevole violenza ai canoni dell'architettura greca.

La differenza più eclatante del Braccio Nuovo rispetto al Chiaramonti è però proprio nella ricchezza dell'architettura, che torna a competere con il lusso del Pio-Clementino. Nella struttura vengono utilizzate colonne antiche⁴⁴, mentre nei pavimenti

⁴¹ F. Magi, in *Triplice omaggio a S.S. Pio XII*, Città del Vaticano 1958, II, pp. 137; Id., in "RendPontAcc", XXX-XXXI, 1957-59, p. 249, fig. 4.

⁴² Cfr. ultimamente De Angelis, *op. cit.*, pp. 199-200. Sulla costruzione della Glyptothek cfr. K. Vierneisel - G. Leinz a cura di), *Glyptothek München 1830-1980* (cat. della mostra), München 1980, B.-R. Schwahn, *Die Glyptothek in München. Baugeschichte und Ikonologie*, München 1983; R. Wünsche, *Göttliche, paßliche, wünschenswerthe und erforderliche Antiken*, in *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze der Archäologe*, (cat. della mostra), München 1985, pp. 9-115.

⁴³ Concepito già nel 1807 – come sottolinea l'iscrizione nel pavimento all'ingresso – dal giovane principe Ludwig sotto l'impressione della sconfitta inflitta da Napoleone alla Prussia, ne era iniziata la costruzione su disegno di von Klenze solo nel 1827, per essere inaugurato nel 1842; cfr. *Walhalla. Amtlicher Führer*, Regensburg 1996, pp. 3-9.

⁴⁴ M.A. De Angelis, *op. cit.*, pp. 210-212: i rocchi di granito orientale provenienti dalla fontana di Termini di cui parlano i documenti riportati alla nota 72 devono essere ricercati tra i rocchi che sostengono i busti del Braccio Nuovo e non possono essere colonne intere.

trovano posto i mosaici in bianco e nero scavati a Tor Marancia dalla duchessa di Chablais e un mosaico policromo con la raffigurazione dell'Artemide Efesina⁴⁵.

Accanto alla continuità di una tradizione, va sottolineata la differenza rispetto al Pio-Clementino. In questo museo, infatti, pur con amplissime integrazioni, si era conservato una forma di rispetto per l'opera antica imitandone lo stile con una sensibilità stupefacente, che, in mancanza di una precisa documentazione, trae in inganno chi esamini il mosaico pavimentale. Nel Braccio Nuovo, invece i mosaici in bianco e nero vengono adattati agli spazi disponibili senza alcun riguardo o preoccupazione, smembrando, modificando e reduplicando sia gli elementi figurati che quelli geometrici. Il contrasto dei criteri che presiedono all'utilizzo di questi mosaici sono quanto di più stridente si possa immaginare in confronto ai criteri adottati dalla Commissione Consultiva di Antichità e Belle Arti, di recente istituzione, che risultano dai verbali delle sue riunioni. Questa commissione, che doveva tra l'altro fornire il suo parere tecnico al cardinal Camerlengo sugli acquisti di antichità per le collezioni pubbliche, tiene conto nelle sue valutazioni non solo l'interesse estetico o storico-antiquario di una scultura o di un rilievo, ma anche la qualità del suo restauro, rifiutando quelli più arbitrari. Il mosaico, evidentemente, ha uno status inferiore: non è ben chiaro infatti se esso appartenga all'architettura⁴⁶, o se abbia una dignità autonoma. In ogni caso è evidente che gli si attribuisce un valore inferiore, decorativo e funzionale, che autorizza una disinvoltura impensabile nei confronti dei prodotti delle arti figurative maggiori, pittura e scultura.

Quanto al mosaico policromo con l'Artemide Efesina, esso era ritenuto fino a ieri antico, seppure fortemente rimaneggiato. Ne è stata invece chiarita definitivamente la modernità: si trattava di un'opera che negli anni dell'amministrazione francese era stata destinata alle stanze del Quirinale⁴⁷, ma successivamente era stata riciclata – non senza qualche sotterfugio – per decorare l'edera del Braccio Nuovo, alle spalle della statua del Nilo.

Quanto alla scelta delle opere di scultura da esporre, si deve fare i conti con quel che era già disponibile nel museo – come s'è detto è soprattutto il Chiaramonti a essere messo a contributo – ma si fanno anche importanti acquisti sia dal mercato antiquario, ricordo tra gli altri il Vitali, il Vescovali, il Pierantoni e il Castaldi, che dalle collezioni nobiliari, cito i Giustiniani, gli Odescalchi e Luciano Bonaparte principe di Canino⁴⁸. Si tenta inoltre un'organizzazione tematica delle sculture, abbandonando la casualità dell'ordinamento del Chiaramonti per riprendere in altra forma l'idea delle sale tematiche del Pio-Clementino. L'ordine è assai flessibile e accetta numerose eccezioni, ma

⁴⁵ K. Werner, *op. cit.*, pp. 211-216.

⁴⁶ Sempre agli stessi anni s'apre una discussione legale accessissima a proposito dei mosaici delle Terme di Caracalla scavati dal conte Velo, se essi dovessero considerarsi parte del monumento o meno e se potessero o no rimanere in situ. Cfr. K. Werner, *op. cit.*, pp. 217-233; sui mosaici bianchi e neri del Braccio Nuovo *ibid.*, pp. 191-210.

⁴⁷ K. Werner, *op. cit.*

⁴⁸ M.A. De Angelis, *op. cit.*, pp. 214-238. Sugli acquisti dal Bonaparte cfr. P. Liverani, *La collezione di antichità classiche e gli scavi di Tusculum e Musignano*, in M. Natoli (a cura di), *Luciano Bonaparte le sue collezioni d'arte le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Roma 1995, pp. 49-79.

si organizza attorno ai temi della storia romana – prevalenti nella metà del Braccio Nuovo che si apre verso il Chiaramonti e nella serie dei busti – e a quelli del mito greco – concentrati nell'altra metà, con una predilezione per i temi bacchici nella sezione centrale⁴⁹.

Queste tematiche sono sviluppate anche nei bassorilievi a stucco nella parte alta delle pareti eseguiti da Francesco Massimiliano Labreur, che furono preferite per coerenza a un'esposizione di rilievi e frammenti architettonici, previsti in un primo tempo sulla scia di quanto era stato fatto al Chiaramonti.

Non si ha invece la stessa coerenza nella decorazione scultorea esterna. Le statue sul coronamento sono prese verosimilmente dal Quirinale, senza distinguere tra antiche e moderne e senza badare ai soggetti⁵⁰. Evidentemente queste figure poco distinguibili sul tetto erano state scelte con funzioni puramente decorative.

Come si vede, dunque, l'evoluzione museografica ha portato a far sintesi nel Braccio Nuovo delle precedenti esperienze con un occhio attento alle esperienze europee. Si cerca un ordine che è lontano sia dalla casualità espositiva del Chiaramonti che dal pittoresco accumulo di frammenti disposti in basso, lungo le pareti della Sala dei Busti. I pezzi devono essere percepiti in una serie che scandisca lo spazio favorendo il confronto tra le differenti sculture, senza concentrare eccessivamente l'attenzione sul capolavoro irripetibile. L'illuminazione drammatica delle torce nelle romantiche visite notturne è abbandonata per un nitore tutto diurno e neoclassico, decisamente didattico. Le forme che ispirano l'architettura devono ancora molto al mondo classico – il programma architettonico sembra essere ispirato a quello del *Museion* di Alessandria⁵¹ – esse tuttavia sono reinterpretate con notevole libertà e con la volontà di "migliorare" i modelli e di inserire creazioni moderne tra i reperti antichi, siano esse le statue del Canova, i bassorilievi del Labreur o il mosaico dell'Artemide Efesina, in dialogo e quasi in gara con l'antichità.

Il Braccio Nuovo sarà l'ultimo edificio costruito appositamente con destinazione museale in Vaticano per tutto l'Ottocento. Gli allestimenti successivi si svolgeranno tutti nell'ambito di spazi già dati con modifiche non sostanziali, condizionati dalla disponibilità degli spazi. Per ampliare le collezioni ci si rivolgerà a metà del secolo al Palazzo Lateranense, anche in questo caso utilizzando spazi già disponibili. La presa di Roma, ovviamente, cristallizza la situazione e solo nel nostro secolo si avranno nuove esperienze con la costruzione della Pinacoteca negli anni '30 e, in maniera decisamente più interessante, con l'erezione dell'ala Paolina inaugurata nel 1970 per ospitare le collezioni lateranensi.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 240-244.

⁵⁰ P. Liverani, *Dal Quirinale al Vaticano*, in "BollArte", 83, 1994, pp. 11-26.

⁵¹ E. Pistolesi, *Il Vaticano descritto e illustrato* IV, Roma 1829, pp. 49-53; M.A. De Angelis, *op. cit.*, p. 207.